

## DIONYSOS ET L'ÉTERNEL RETOUR

Un poème, une tragédie, un geste,  
un livre, une vie

Philippe BRUNET

à Eric Pide (1930-1998), *in memoriam*

L'inspiration : il faudrait, pour en parler, apprendre à retrouver le latin dans le français, l'esprit grec dans la sculpture romaine, traverser les couches qui se sont déposées au fil du temps sur les preuves que la poésie, le théâtre, l'art antique en général ont accumulées d'une manière si décisive qu'une grande partie de la culture moderne, pour retrouver une part de ce souffle, a cru devoir se donner l'Antiquité pour unique référence.

Muse anonyme d'Homère, Muses héliconiennes d'Hésiode, Muses accompagnant Apollon au fronton du temple de Delphes et de la I<sup>e</sup> *Pythique* de Pindare, Charites d'Orchomène auxquelles s'adresse le même Pindare dans la XIV<sup>e</sup> *Olympique*, divinités tutélaires des Hymnes attribués à Homère, et Dionysos, dieu du théâtre tel qu'Athènes lui a consacré ses cérémonies cultuelles, lors de concours dramatiques : la voix inspiratrice est une institution à la fois théologique, et musicale, et cette institution est à la source du grand art classique et de l'académisme néoclassique. Bien visibles, les vestiges de la Grèce, théâtres, aèdes sculptés ou peints, discours rythmés, poèmes, sont autant de défis relevés et remportés, autant de manifestations de la force créatrice qui a tiré des dieux son origine et son secret.

Le péan destiné à Apollon et le dithyrambe adressé à Dionysos échangent leurs forces. Les lecteurs modernes, malgré Nietzsche, leur inspirateur direct ou indirect, cherchent à opposer leurs natures, là où les Anciens voyaient peut-être la chose de manière moins tranchée.

L'exemple des *Dithyrambes* de Bacchylide montre que ce genre poétique ne présente pas forcément une expression dionysiaque — au sens d'un rituel échevelé et extatique — telle qu'on peut l'appréhender dans les fragments des *Dithyrambes* de Pindare ou dans les *Bacchantes* d'Euripide. L'articulation du dionysisme et de l'apollinisme est d'abord une des clés de l'œuvre de Nietzsche, ou du moins de son livre paru en 1872, *La Naissance de la tragédie*. Elle n'est pas une donnée que l'archéologie et la philologie auraient exhumée à partir d'une étude patiente et objective. Cette relation, qui est déjà difficile à saisir dans *La Naissance de la tragédie*, se déplace, se déforme au fur et à mesure que l'œuvre de Nietzsche se développe, jusqu'à l'exaltation centrale de Dionysos et la disparition quasi complète d'Apollon.

L'expérience littéraire ou religieuse ancienne, pour une grande part, repose sur un précédent et se définit comme reprise. Le fait que Sappho puisse rappeler « à nouveau » la déesse Aphrodite pour combattre à ses côtés dans la joute amoureuse signifie que le poème a pour but de renouveler une expérience. Obtenir « à nouveau » le concours d'un dieu, comme Diomède rappelant Athéna au chant V de *l'Iliade*, c'est justifier l'expérience de parole ou de chant, et fonder le présent en tant que revivification du passé devant féconder l'avenir. C'est très nettement le rôle du mythe d'Hélène dans tel autre poème de Sappho, ou celui du mythe pindarique, évoqué *a posteriori* pour légitimer le succès obtenu, et *a priori*, pour combler de vitalité l'avenir. La répétition, dans un contexte grec, signifie tout autre chose qu'une reprise fastidieuse. C'est une tentative pour réintégrer un élan premier, pour revivre un temps fondateur. Une tradition se fonde par cette foi exprimée et vécue dans le retour. On ne peut pas lire Homère sans cette foi, non plus que Sappho, Pindare ou Eschyle. À quoi rêvent les jeunes filles que Sappho compare à Hermione ? Pourquoi raconter la vie de Solon ? Au terme de cette démarche inspiratrice, se tient l'éducation. C'est un point capital. La Musique, l'art des Muses en général, a un rôle éducatif.

L'inspiration ne se cantonne pas dans le petit domaine de la poésie lyrique ou dans les enthousiasmes proclamés de Du Bellay et Ronsard. Elle n'est pas l'affaire privée et individuelle d'un artiste génial plongé dans les affres de la création solitaire — cette aberration du sentiment artistique moderne et contemporain. Il relève de la nature profonde de toutes les productions artistiques grecques qu'elles aient un passé et un avenir. Jamais les Anciens n'auraient conçu une œuvre dans le seul but d'exalter l'instant présent en dépit de toute tradition et sans tenir compte du temps à venir. Dans l'*Ion* de Platon, ce qui compte, c'est aussi bien l'origine de l'enthousiasme que la transmission de celui-ci à son destinataire, dans la continuité ininterrompue de la chaîne :

*À partir de ces premiers anneaux constitués par les poètes, accrochés les uns aux autres ils tirent leur enthousiasme, les uns d'Orphée, les autres de Musée, mais la plupart sont tenus et maintenus par Homère (536b).*

D'Homère à Plutarque, on ne comprend pas l'art grec, qui inclut l'épopée et l'histoire, sans cette chaîne qui part de la Muse et de la tradition pour rejoindre l'auditeur et le public. L'Amour philosophique vaut pour initiation à la dialectique chez Platon. L'art inspire parce qu'il est inspiré ; il suscite l'identification en s'identifiant lui-même. Voilà pourquoi la Grèce a été et sera encore (à défaut de l'être aujourd'hui ?) une source fondamentale d'inspiration et d'éducation. L'inspiration est moins un enthousiasme créateur qui innoverait génialement à partir de rien — comme souvent chez certains poètes et artistes contemporains, réduits à décliner tous les degrés de la subjectivité intimiste ou fantasmagorique, du réalisme minimaliste ou de l'abstraction conceptuelle — qu'une reprise, une répétition profondément ancrée dans la tradition qui la nourrit. En ce sens, ce phénomène de transfert, de reprise, de répétition, de métamorphose ou de possession n'est ni antique ni contemporain. Il surmonte une opposition devenue inutile.

Dans les faits, il y a une grande outrecuidance à prétendre analyser de l'extérieur et de loin un phénomène abordé par Platon, par exemple, mais sur lequel Homère ou Pindare, indépendamment de toute théorie, apportent comme réflexion la matière effective et disciplinée de leurs poèmes. Ce qui est sûr, c'est que l'irrationalité de l'état d'inspiration, à rapprocher d'expériences mystiques ou divinatoires selon le Socrate du *Phèdre*, est à confronter avec une réalité, celle de la richesse formelle incommensurable de la production artistique et littéraire grecque. Soit une pensée contemporaine aux prises avec un objet ancien : que peut-il arriver ? Quel risque court-elle ? Est-ce ainsi que l'on arrivera à une quelconque connaissance du monde grec ? L'anachronisme étant inévitable, les contradictions, obligatoires, il m'a semblé, pour toutes sortes de raisons, que les Grecs eux-mêmes étaient confrontés à la question du retour des choses, au déplacement dans le temps de ce souffle plus précieux qu'aucun autre. Comment ce passage est-il possible ? La flamme saurait-elle être allumée à partir de rien ? Plus d'une œuvre dans la littérature, le théâtre et les beaux-arts offrant l'exemple d'une transmission des Anciens aux Modernes due à la nature même de ce lien, je voudrais apporter ici un quintuple témoignage sur une expérience récente que je n'hésite pas à qualifier de dionysiaque : est-ce au sens de l'Antiquité, au sens de Nietzsche, je l'ignore, mais sans aucun doute, cette expérience se fonde sur une identification à un processus, à des images dionysiaques, et en tant que répétition, elle se sent proche de l'expérience esthétique grecque qui se fondait, par le mythe, sur la réactualisation d'un processus culturel, rituel, religieux, esthétique — ces derniers termes étant équivalents. Ce que je propose comme témoignage d'un phénomène d'« inspiration », débouchant sur une phase créatrice, c'est non pas un emprunt, une référence, une citation, un trait de réécriture, mais bel et bien un phénomène d'emprise et de réappropriation. Qu'une revue universitaire puisse se prêter à un tel champ d'investigations me paraît naturel. Il est dans la nature de l'objet antique étudié par les philosophes, les philologues et

les archéologues d'inspirer, de susciter. Le musicien qui réfléchit sur les lacunes d'un Hymne delphique à Apollon est en passe de retrouver, s'il mène le jeu jusqu'au bout, le secret et la vitalité d'un art perdu. La philologie devient la nécessaire propédeutique de son art.

### 1. Un poème archiloquien : A Glaucos, fils de Leptinès

Ce poème est né à la fin de l'été 1995, au sortir d'une première expérience de théâtre en grec ancien et en français, qui avait eu un certain succès, *Le Retour d'Ulysse*, mis en scène par Robert Ayres<sup>1</sup>. Était-ce par réaction à la rêverie « apollinienne », qui était allée, dans l'interprétation voulue par le metteur en scène, jusqu'à une évocation d'ombres sorties, par quelque profonde expérience chamanique, de la *Nekuia* de l'*Odyssée* ? Ou était-ce par réaction aux références symbolistes qui avaient été promues, figures de la peinture préraphaélite, et notamment de Burne-Jones, aux antipodes de l'art de la Renaissance ? Toujours est-il que j'aspirais à un théâtre moins abstrait, dont l'énergie, puisée dans Homère, ne devait cependant pas négliger la leçon du théâtre antique. Or, celle-ci devait consister dans une expérience dont je n'avais pas exactement l'idée, mais dont je sentais qu'elle devait se rapprocher de l'expérience dionysiaque, ce qui fut revendiqué les années suivantes. En tout cas, dans cette réaction au rythme dactylique et au récitatif rêveur, « poétique » et éthéré, un autre rythme s'opposa, non sans violence, non sans passion. Ce rythme venait d'Archiloque, à qui j'empruntais un interlocuteur, un titre et peut-être plus encore. J'avais, déjà auparavant, traduit certains fragments d'Archiloque en tétramètres trochaïques imités de l'original grec. On sait que, dans sa version non résolue, ce vers comprend quinze syllabes qui s'enchaînent sur un rythme descendant. Ce rythme s'est soudainement

---

<sup>1</sup>. Créé à Tours le 18 mars 1995 et joué à la Sorbonne les 12 mai et 23 juin 1995.

imposé, me laissant dans une sorte de transe qui a duré deux mois. Un an plus tard, à l'automne 1996, alors que j'écrivais *A quand Agamemnon ?* pour le Théâtre Démococos<sup>2</sup>, certains de ces vers me sont revenus à la mémoire, au point de figurer et de jouer un rôle décisif dans l'économie de la pièce. J'ai alors mieux compris leur rôle et leur fin dionysiaques. C'est par eux que s'est opérée une métamorphose, lors d'une scène de deuil, à un tournant dramatique de la tragédie : pris jusque là dans l'aphasie générale, le chœur des jeunes Argiens a basculé dans une prise de conscience au terme de laquelle la parole renaissait, et portait sur la scène, comme une réalité plus haute et plus grande, le grec ancien retrouvé.

En écrivant *A Glaucos, fils de Leptinès*, j'avais souvent à l'esprit mon dialogue avec Eric Pide, écrivain « dionysiaque » que je côtoyais et dont je parlerai plus loin, et j'avais aussi à l'esprit les difficiles pages que Nietzsche a écrites sur Archiloque dans la *Naissance de la tragédie*. Le poème se compose de 36 éléments, pour un total de 168 tétramètres numérotés de sept en sept, de manière progressive, puis régressive. Le prétexte métrique, cette identité de la forme recherchée par André Markowicz dans son *Livre de Catulle* (*L'Age d'Homme*, 1985), n'est jamais, pas plus chez André Markowicz que dans mes propres tentatives, un pur jeu formel. La forme antique n'est pas détournée pour le plaisir ou par obligation académique ; il s'agit d'une expérience, et non d'un simple exercice, au cours de laquelle une mystérieuse transmutation s'opère. S'agit-il de rester par la traduction entre deux langues, de

---

<sup>2</sup>. *A quand Agamemnon ?*, tragédie créée en hommage à Eschyle, en grec ancien restitué et en français, avec l'Ode *L'Empereur* d'Eric Pide, mise en scène de Ph. Brunet, scénographie de Laetitia Delafontaine et Grégory Niel (26 comédiens et choreutes, trois musiciens). Création : le 18 mars 1997 à Tours, salle Thélème, les 26 et 27 avril au théâtre de l'Escalier des Doms d'Avignon, le 6 mai à Tours, salle Thélème et le 16 mai, grand amphithéâtre de la Sorbonne.

marquer un espace sans territoire, comme André Markowicz l'expliquait récemment à Douarnenez, lors du festival breton du film yiddish<sup>3</sup> ? Ou voit-on à l'œuvre, au contraire, et sans qu'on ose l'avouer, l'outrecuidance la plus insolente, celle qui triomphe chez les peintres de la Renaissance ? Dans *A Glaucos, fils de Leptinès*, le « je » qui s'exprime est une idée, non pas un moi subjectif ; il représente un combattant aux prises avec deux attitudes contradictoires. Ce guerrier doit mener un combat, notamment avec son époque, mais l'ennemi qu'il souhaite pourfendre est aussi en lui. La lutte avec la contrainte métrique a joué son rôle.

\*  
\*   \*   \*

---

<sup>3</sup>. Juillet 1999.

A GLAUCOS, FILS DE LEPTINES

I

A Glaucos le fils de Leptinès, j'offrirai ce fronton :  
c'est la place qu'il mérite, en tête de ce rouleau bleu.

II

Bien des choses à te conter, Glaucos, ô fils de Leptinès,  
εἶδον ἄνθρωπὸν πού, mais le vide a dévoré l'espoir  
qui gardait mon petit cœur frileusement emmitouflé  
dans la douce illusion : l'instant flétri s'est abattu  
sur le morne sol. Patience, rien n'est plus docile au vent  
que ce genre d'arbre aux bras légers, aux pieds enracinés.

7

III

Cette tentative que je t'annonçais avant d'avoir  
pris les armes à la main pour les pointer sur l'ennemi,  
sache, cher Glaucos, quels fruits elle a portés finalement :  
une plaie de plus au flanc pour moi, et un trophée pour nous.  
Ne nous fâchons pas. Tu aurais pu aussi ne pas venir.

IV

L'acuité des yeux s'avive, les contours se font plus nets,  
la lumière exalte les couleurs, la légèreté de l'air  
rend le moindre trait plus accusé : ce matin décida tout.  
J'avançai dans la bataille à coups d'épée, sans réfléchir.  
Nous n'étions qu'une poignée ? Ce déséquilibre fit notre foi.

14

V

Je voudrais que fût planté solidement ce pieu de bois  
dans le sol encore meuble du premier matin d'été,  
ou si je partais en mer que ce soit sur un plancher sec  
que j'étende mon squelette pour fixer le vaste ciel :  
curieux désirs, prières, rites nés d'un seul instant.

21

VI

Pas de force pour tenir la route jusqu'au doux pays  
où le fleuve sculpte chaque centimètre de ses bords,  
se laissant gagner par la poussée des arbres, des ajoncs,  
et l'irrépressible, ciel lavasse, sillonné d'oiseaux  
migrateurs : le tourbillon attire et hypnotise l'œil  
quand le cœur aurait voulu se perdre dans leur volonté.

28

VII

Vu le fleuve, l'eau boueuse que battait la pluie d'été :  
pas la force de pousser mes pas jusqu'aux roseaux, en bas.  
Le rideau des arbres fait des trous de ciel, des trous de boue,  
sous la force des bourrasques : c'est le cœur soudain serré,  
l'impossible sentiment quelques instants auparavant,  
et l'angoisse qui m'étreint, la certitude qui m'a pris  
comme une défaite inexplicable avec la honte en plus. 35

VIII

Je dirai, je redirai encore le dieu au doigt levé  
vers quelque forêt mystérieuse, ou vers un inconnu  
suggéré par son sourire fin et son regard perçant,  
comme si la nudité de ses épaules était aussi  
sa réponse à quelque énigmatique interrogation.

IX

Point de pampres encombrants, de lierre boutonnant de fleurs 42  
en couronne autour du mât : le dithyrambe a commencé  
par un cri suivi d'un court silence, un long recueillement.

X

Quand le temps s'est accourci et que le geste vient plus prompt,  
la fatigue tombe, le délai s'estompe, et c'est soudain  
L'impossible est accompli, et le cerveau commande au bras.  
L'exercice, le travail seraient la cause du succès ?  
Non, mais le repos, l'inaction et le désœuvrement,  
qui, longtemps, ont retenu son bras, favorisant l'esprit 49  
et les jeux de la mémoire.

XI

Oublie Paros et ses raisins  
si légers qu'il te fallait des figues pour ton estomac  
affamé d'attendre cette pêche qui ne venait pas,  
qui parfois ne donnait rien. Oublie Paros et ses cypès,  
cette force qui montait et contre toi se retournait.

XII

Une liane pend, un arbre monte, et si je tends le cou  
j'aperçois le sanctuaire. Mon parcours est terminé. 56  
Oh que je poursuive au même rythme quasi quotidien  
d'une vraie victoire : vois, les Homérides sont battus !  
que puis-je espérer de plus ? par Héphaïstos et Dionysos,  
dois-je battre et rebattre en vain l'ornière de Télésioclès ?

XIII

La fatigue qui m'a pris et qui ne me lâchera plus  
tant que je n'aurai pas mis un terme à mon indécision  
me terrasse et me contraint. —

XIV

Des forces neuves ont surgi, 63  
qui se sont nourries du souvenir de temps plus rigoureux !  
J'ai jeté mes vêtements en loques dans le lac salé,  
j'ai repris mes armes, j'ai chéri le feu revigorant.

XV

Inutile de le celer plus longtemps — le vrai chemin  
qu'il nous faudra suivre est à rebours de l'actuel. Pourtant,  
il n'est d'autre choix pour nous. Glaucos, ô fils de Leptinès,  
qu'avec toi je mène cette course envers et contre tout, 70  
que ce vers en soit témoin, et que la roue nous porte là  
où commence un autre chant, splendide et tel que l'ancien.

XVI

Je la reconnais, cette impatience des pensées pressées  
de sortir sous la poussée de je ne sais quel beau démon.  
Suivre la dictée de ses impulsions — faiblesse veut ?  
l'art s'arrange-t-il encore et tire-t-il quelque profit  
de l'afflux non maîtrisé de formes précédant les mots ? 77

XVII

Ode aux forces retrouvées : que je l'écrive avec la joie  
du bouclier perdu, et le soulagement d'avoir couru  
— point de honte à sauver sa vie — plus vite que ses ennemis !  
De cette rapidité-là mes tétramètres seront faits !

XVIII

Et plus tard, en d'autres temps, de frêles rameaux s'accroîtront  
un à un, toujours plus drus, plus vigoureux, se souvenant  
du premier anneau, dans leur croissance cellulaire — ainsi 84  
l'ode dansera ses premiers pas de neuve liberté !

XIX

Les rameaux les plus puissants et les plus verts qui jaillissaient  
un à un, toujours plus drus, plus vigoureux, la joie faisant  
que les masques se formaient à même la cuirasse du  
personnage envisagé, ont chû, soudain flétris, sur le  
sol, en déshérence : rien qu'une jonchée de feuillards secs !

XX

Veille de combat : je vois s'accroître le danger des mots,  
cette complaisance dans la contemplation de soi,  
le regret de chaque instant inemployé au vrai travail,  
celui qui détournerait de soi, qui suivrait son chemin.

XXI

Lutterai-je ? Ou laisserai-je se friper la vie déçue ?  
Tas de mots en ligne-à-ligne, kilos de vers ankylosés.  
Tromperie, illusion d'Ulysse sourd au vis-à-vis.  
Ironie inerte, prompt au désespoir inattentif.

70

XXII

J'ai reçu le don, un don d'Hector, à diriger non pas  
contre ma poitrine, mais à pointer vers l'ennemi, le seul :  
ce qui fait douter en moi la part qui devrait s'affirmer.

XXIII

Vu les cygnes qui volaient en remontant le cours de l'eau,  
d'un coup d'aile lourd, puissant, la certitude ancrée au cœur :  
un élan revigorant qui ne m'aura manqué qu'un jour.

XXIV

Dionysos a foudroyé mon cœur, affaiblissant mes nerfs :  
je maintiens le cap, avec labeur : mes yeux se sont brouillés,  
et ma force se transforme, toute lucidité fuit.  
Rassembler ces sensations, trouver le centre, l'unité,  
c'est la tâche essentielle, c'est la lutte du moment.  
Autrefois, les jours étaient égaux, les nuits l'étaient aussi :  
aujourd'hui, tout change à chaque instant et tout s'oppose à soi.  
Saint Denis, priez pour moi : ma tête a roulé sur le sol.

63

56

XXV

Les secondes filent, cumulant plaisirs et déceptions.  
Rien de stable, rien de ferme sur ce sol. Pour en guérir ?  
L'hexamètre odysseén, dit l'un, et l'autre, l'épigramme :  
l'un ou l'autre, et rien en dehors d'eux, ô fils de Leptinès !  
Qui s'en plaint ? La roue circule. Et moi, du plat de mon épée,  
je dirige le cerceau là où la soif allait sévir.

XXVI

Muse, tu choisis l'instant, car rien ici ne se désunit.  
Rien ne te serait plus odieux qu'une ode par fragments.  
Où réside quelque force, tu tisses lentement tes rêts :  
chaque fil tendu, τὸ λεπτόν, vaut pour lui et pour le tout,

49

279

et le vide brille à vif dans cet espace mesuré.

## XXVII

L'autre jour, j'ai rencontré mon professeur de magadis,  
et j'ai eu un choc : je lui avais tant pris, si peu rendu,  
je l'avais trahi plus d'une fois et négligé souvent. 42  
Aujourd'hui je m'interroge : à quelle utile ambition  
a servi ce lent transfert de connaissances éprouvées,  
à quel noble but ? La main s'est engourdie dans les combats  
à raidir les doigts, à empoigner l'épée, le javelot.

## XXVIII

Je renonce aux souples articulations de mes quinze ans.  
D'une fine chrysalide sort un homme aux os noueux,  
à la peau rugueuse : son regard ne cache pas ses buts, 35  
front, poitrail et pensers gras exsudent leur avidité.

## XXIX

Quant au souvenir ténu des jours légers, des jours vermeils,  
je l'enferme dans l'écorce de ce masque souriant,  
un sourire affable ou ineffable, offert à qui voudra.

## XXX

Le soleil empoisonnait d'azote nos poumons noircis.  
L'idéal flambait devant nos yeux mouillés d'implorations.

## XXXI

Que t'importent les trésors que la fortune amoncelait 28  
lentement, comme une naturelle cristallisation ?  
C'est en toi la possibilité de recourir au neuf,  
c'est l'essor de toutes les patiences, les attentes, puis  
le néant anéanti.

## XXXII

Voici venir l'hiver, Glaucos,  
fils de Leptinès, voici que se précisent les couleurs  
des rochers et de la mer : *ρίπαισι πολλαῖς χείματος*  
*πολλὰ καὶ σκότεινά περ δαίμων τις εἰς τὸ φῶς ἄγει.* 21

## XXXIII

Les derniers fantômes de la société du siècle vingt  
s'exaspèrent : trains et courrier bloqués, et au dehors,  
manifestations plus tristes que joyeuses, des étudiants  
qui défilent par les grandes avenues, d'où rien n'advient.  
Est-ce le signal ? un simple frémissement ? — mais d'où viendra

le renouveau ? de quels royaumes italiques ? par quels larcins ?

XXXIV

Sur l'échine de Thasos s'abat l'averse de flocons. 14  
Sers à boire, je boirai, l'ami. Je chanterai, pour toi,  
à l'ancienne mode, le dithyrambe de l'homme-dieu. Vas-y !  
Sers ! Ah que l'échine souffre sur ces planches vermoulues !  
et l'écume qui dessèche le gosier du fantassin.

XXXV

Le boiteux voulait marcher, tel autre aurait voulu danser !  
La mesure dicte tous les équilibres : Pesanteur 7  
ainte, c'est vers toi que tendent tous les défis de nos corps.  
Dans le rêve le plus haut, c'est la limite qui s'écrit,  
pas l'exubérance débridée ni l'excessive soif  
d'une vaine liberté.

XXXVI

L'air brille par le geste qui  
vibre encore, tout immobilisé qu'il est, un cercle clos,  
une ligne refermée, qui chasse tout le mouvement  
hors de soi. Un fauve bondissant, un fauve qui va bondir.

\*  
\*   \*  
\*

## 2. La mimésis dramatique : À quand Agamem-non ? (1997), L'Orestie (1998) et Les Métamorphoses de Dionysos (1999)

Au théâtre, le désir d'actualisation devient l'enjeu même du spectacle. Susciter la présence de tel personnage du mythe, l'opposer à tel autre, c'est inévitablement croire dans une forme de réincarnation qui passe par le masque de Dionysos. Un Penthée sommeille-t-il en vous ? Et c'est la sécheresse, l'inutilité grossière de ce jeu de costumes et de décors, de voix fortes et de gestes incongrus, de fatigues débouchant sur quelques instants éphémères.

Le dramaturge antique ne cherche pas à créer une fiction : le mythe lui est déjà donné par avance. Il ne suscite pas d'illusion réaliste, puisque une tétralogie comporte quatre pièces différentes. Il exprime en fait le pouvoir de métamorphose. L'absence est une attente. L'arrivée d'un personnage est action pure, présence accomplie. L'arrivée d'un dieu est sa manifestation. Cette métamorphose de l'acteur, en tant que personnage multiple, se double d'une métamorphose du Chœur, d'une pièce à l'autre ; et parfois même, à l'intérieur d'une même pièce, comme dans le cas des Erinyes d'Eschyle, devenues ultimement Euménides. Le mythe se prête à diverses interprétations concurrentes, comme on le voit pour les *Choéphores* d'Eschyle et les *Electre* de Sophocle et d'Euripide. Dans le contexte des concours tragiques d'Athènes, chaque pièce fut une création nouvelle. A la première reprise, le théâtre moderne était né. Mais une pièce, sauf faveur exceptionnelle, n'était pas conçue pour être rejouée. Chaque pièce était une création unique, l'avènement du mythe dans l'espace visible du théâtre.

Pour les modernes, qui fondent leur goût pour l'Antiquité sur le répertoire fixe des pièces transmises, c'est le contraire. L'inspiration indispensable à la mise en scène donnera lieu, avec des degrés divers d'altération, au emploi des personnages, du texte et des données scéniques. Quelle que soit la nature de l'interprétation, la mise en scène, en renouant les tensions et les enjeux dramaturgiques, retrouve

une part du souffle qui a présidé à la construction de l'édifice. Recréer et transposer les distances, les structures dans le temps, les lignes de déplacement dans l'espace, les significations plus immédiates du langage, des gestes et des objets, les conflits et les fusions avec le Chœur, tout cela, c'est comprendre la nature du théâtre. Plus profondément, retrouver l'influx de la diction, l'énergie qui traverse les corps, le plateau et le lieu théâtral, le rythme de la parole, la tension du bras et celle du pied, la force de ne pas céder aux effusions et aux dévoiements naturalistes, le sens profond du costume, c'est revivre, par le moyen d'une archéologie dionysiaque, la joie très spécifique de cet art. La *mimésis*, qui valait pour actualisation scénique du mythe sur la scène athénienne, devient reprise, réactualisation. Elle a beau devenir aussi *mimésis* de la *mimésis*, elle a compris la leçon du théâtre en marquant son désir de provoquer le retour de Dionysos.

*A quand Agamemnon ?*, tragédie sur laquelle je me suis déjà exprimé<sup>4</sup>, est ma première mise en scène, effectuée dans un contexte universitaire, avec la collaboration, pour la scénographie, de Laetitia Delafontaine et Grégory Niel. L'adaptation comportait trois Tableaux : les jeunes Argiens aphasiques (dans l'attente du retour de leur roi) ; la répétition du retour, en français, répétition qui finit par la mort accidentelle des comédiens qui jouent le roi et sa captive ; enfin, après la scène des tétramètres archiloquiens directement extraits du poème *A Glaucos, fils de Leptinès*, le Troisième Tableau répète le Deuxième, qui n'en était que

---

4. "Mettre en scène aujourd'hui le théâtre grec : *A quand Agamemnon ?*", dans *Le Théâtre grec antique : la tragédie*, Cahiers de la Villa Kérylos, Actes du VIII<sup>e</sup> Colloque de la Villa Kérylos, Beaulieu-sur-Mer, les 3 et 4 octobre 1997, p. 215-227, Paris 1998. Texte du livret à paraître dans "Cinq années de théâtre en grec ancien : *Le Retour d'Ulysse* (1995), *Les Amours d'Arès et d'Aphrodite* (1996), *A quand Agamemnon ?* (1997), *L'Orestie*, trilogie suivie du *Protée* (1998), *Preneur de Troie* (1999)", Archipel Egéen 1999, n.s. 3, Université de Tours.

l'anticipation préparatoire. Dans ce Troisième Tableau, les positions sont les mêmes, mais le costume (cothurnes très hauts, grands masques), la langue (le grec ancien restitué) signifient le retour d'Agamemnon et de la langue grecque ancienne. Agamemnon est joué en français, puis il meurt pour laisser la place au véritable Agamemnon, celui qui parle dans le grec ancien d'Eschyle ; le groupe des jeunes Argiens, désespéré et aphasique dans le Premier Tableau, retrouve un certain sens formel dans le Deuxième Tableau, avant de découvrir la joie du chant et la jubilation de la langue grecque.

Par rapport à l'*Orestie*, il restait quelque chose de la structure trilogique. Mais au lieu de la symétrie *Agamemnon/Choéphores*, soulignée par les enjeux dramatiques et les déplacements extérieur/palais, c'est la symétrie des Deuxième et Troisième Tableaux qui ressortait. Ce fut l'année suivante que put être tentée la mise en scène générale de l'*Orestie*, trilogie tragique intégralement conçue en grec ancien, à laquelle il convint d'ajouter un quatrième drame, satyrique, le *Protée*<sup>5</sup>. Cette ultime transformation du Chœur de l'*Orestie* n'est pour ainsi dire jamais montrée sur scène, en l'absence de tout fragment du drame d'Eschyle. Mais les éléments du mythe sont clairement désignés chez Homère. Eschyle est coutumier de ce genre d'emprunts, qui fonde la tragédie comme *mimésis* dramatique d'une *mimésis* narrative. Du reste, l'important n'était pas de compléter la tétralogie, mais

---

<sup>5</sup>. Représentations de la tétralogie d'Eschyle, L'ORESTIE, mise en scène par Ph. Brunet ; musique de François Cam, scénographie de Laetitia Delafontaine et Grégory Niel (par une quarantaine de comédiens et choreutes) : *AGAMEMNON*, *CHOEPHORES*, *EUMENIDES*, trilogie tragique en grec ancien, suivie du *PROTEE*, drame satyrique en français, co-production Université François Rabelais, Université Paris IV-Sorbonne, DRAC Centre, Conseil Général d'Indre-et-Loire, CROUS d'Orléans-Tours, Fondation Leventis (Tours, salle Thélème 12 mai et 16 novembre 1998) ; Paris, grand amphithéâtre de la Sorbonne (15 mai) et cour d'Honneur (16 mai).

de comprendre, par le jeu des satyres, le genre d'énergie sur lequel, je crois, repose le jeu tragique. L'ultime métamorphose du Chœur aboutit à cette transhumanité mi-bestiale, mi-divine. En prenant la tétralogie à reculons, on perçoit mieux comment le choreute va devenir, ultimement, un membre du chœur satyrique.

Le travail sur l'énergie et la présence satyriques, au terme de la tétralogie, nous ramenait, en fait, aux origines et aux fondements du théâtre. Dans cette perspective, je conçus un cycle de *Métamorphoses de Dionysos*, cycle satyrique, au cours duquel le comédien, par l'entremise d'un jeu de masques, bascule dans la langue ancienne. Je montais ainsi des formes courtes et légères, *Les Amours d'Arès et d'Aphrodite* d'après Homère (1998), *Les Pleurs d'Ariane* d'après Catulle (1998), *Frère et sœur*, d'après les *Choéphores* (1999), et des formes longues, *Preneur de Troie* d'après Homère (1999), et *Les Amours de Catulle* d'après Sappho et Catulle (1999). Dans cette même veine satyrique, je prépare actuellement, pour cinq comédiens, un drame intitulé *Circé*. Énoncer froidement un certain nombre de spectacles réalisés ou en projet ne donne pas l'idée des affres, des tensions, et des joies. Sur un point, la métamorphose n'a pas encore pris : la tragédie nous a arraché au bel aujourd'hui ; il ne manque qu'à y retourner à la faveur de la comédie, la certitude chevillée au corps, *comme si tout était déjà arrivé*. Là où la mise en scène contemporaine consiste à actualiser les références, le contexte, le *sens*, au gré des dernières innovations et tendances esthétiques, techniques et plastiques, nul doute que la foi théâtrale dans le retour et dans la présence de l'Antique, par sa transtemporalité (et non pas son « éternité ») se joue, depuis longtemps, des clichés conventionnels sur l'Ancien et le Moderne (devenu depuis quelque temps cet insaisissable « Contemporain »), et traverse les incertitudes du présent, comme l'architecture antique et les chiens dans les cènes de Véronèse, avec une insolence riche, profonde et mystérieuse.

### 3. Un geste, un livre, une vie : Dionysos selon Eric Pide via Léonard de Vinci

Pour la tragédie *A quand Agamemnon ?*, j'avais demandé à Eric Pide (1930-1998) l'honneur d'insérer son poème, l'ode *L'Empereur*, extraite de son ouvrage

IER LIVRE DU ROI DU DIAMANT

SPECTACLE

*Les Grands-parents ou Le Théâtre à l'envers*  
(1972).

Cette ode, écrite sur un long rouleau inclus dans le livre, que portait le personnage ERIC PIDE, joué par Yann Migoubert, était prononcée par L'ENFANT PATRICE, joué par Léonard Chemineau. Yann Migoubert, qui interprétait ERIC PIDE en Dionysos devait, à la question de l'enfant, « C'est toi, Eric Pide ? » répondre par le geste de saint Jean-Baptiste sur le tableau de Léonard de Vinci figurant au Louvre. Ce geste a duré quelques secondes. Ces quelques secondes, suivies d'une longue lecture du poème, aussi longue que le rouleau qui se déroulait au rythme d'un air triomphal de Beethoven, ont suffi pour faire basculer la tragédie *A quand Agamemnon ?* avec ses problèmes avoués de langage autistique, dans la durée tragique du Deuxième Tableau, et dans le cycle reinstauré du théâtre de Dionysos. Yann Migoubert, comédien du théâtre depuis 1995, s'est révélé, à cette occasion et par le miracle du Retour Eternel, le sosie du saint Jean-Baptiste. Je ne commenterai pas le fait que le jeune et brillant comédien qui jouait L'ENFANT PATRICE s'appelait Léonard. Saint Jean-Baptiste a-t-il quelque chose à voir avec Dionysos ? C'est là que l'autre tableau du Louvre, un *Saint Jean-Baptiste* devenu *Bacchus*, avec la complicité du XVII<sup>e</sup> siècle, qui l'a retouché et lui a donné ce nouveau titre, joue un rôle troublant. On ne peut exclure en tout cas que ce rapprochement ait été perçu et promu par Léonard de Vinci lui-même. Eric Pide témoigne ainsi d'une première métamorphose de Dionysos sous le pinceau de Léonard de Vinci.

En choisissant de s'incarner à son tour dans cet avatar de Dionysos, Eric Pide, à plusieurs reprises dans sa vie, a signalé son passage sur cette terre par un certain nombre de signes qu'il a mis en scène et confiés à l'appareil photographique de l'artiste taïwanais Li Wen Ts'ien. Qui est Eric Pide ? L'auteur du livre unique sus-mentionné, et déposé, à la manière d'Héraclite remettant son livre au temple d'Artémis à Ephèse, dans la bibliothèque de Dartmouth College, aux USA ; l'auteur qui reconnaissait pour seul et unique maître et ancêtre l'auteur du livre *La Naissance de la tragédie*, et qui composa son livre cent ans exactement après, en vertu du Retour Eternel.

Mais les choses ne s'arrêtèrent pas là. Après *A quand Agamemnon ?*, inlassablement, au prix de tous les sacrifices, dans l'exaltation la plus extrême, jusqu'à sa mort soudaine le 7 juillet 1998, Eric Pide s'était consacré à l'élaboration de tableaux photographiques, intitulés *Variations dionysiaques sur le thème A quand Agamemnon ? de Ph. B.*. Cette série inachevée de 48 polyptyques commence par la *Variation AIR*. En noir et blanc, c'est un diptyque comportant une photographie du Troisième Tableau (représentant CASSANDRE, interprétée par Géraldine Gaudefroy-Demombynes, et le CORYPHEE, interprété par François Cam) et une photographie d'ERIC PIDE en Dionysos et de L'ENFANT PATRICE. Ce tableau, légendé, de 60 x 48 centimètres, qui est dans son entier une photographie originale associant en diptyque ces deux photographies de photographies, a été accroché de manière permanente — contrairement au procédé moderne de l'exposition temporaire<sup>6</sup> — dans quelques institutions et aussi quelques cafés parisiens, dont la Brasserie Balzar<sup>7</sup>, le Bar des Feuillantines<sup>8</sup>, le Pub Gay-Lussac<sup>9</sup>, et le Café des

<sup>6</sup>. Une exposition a toutefois montré les cinq polyptyques, au PLESSIS, *théâtres...*, château du Plessis, La Riche, au mois de novembre 1998.

<sup>7</sup>. 49 rue des Ecoles, 75005 Paris (*Variation I*).

<sup>8</sup>. 3 rue des Feuillantines 75005 Paris (*Variations I, II, IV, V*).

Beaux-Arts<sup>10</sup>. Les cinq *Variations* achevées figurent sur le site du théâtre ([www.arbanet.com/demodocos](http://www.arbanet.com/demodocos)) avec quelques textes que j'ai écrits, en retour, pour les célébrer. Voici la liste des cinq polyptyques :

VARIATION I : AIR

VARIATION II : LE JOUR DE L'EMPEREUR

VARIATION III : INCIPIT TRAGÆDIA

VARIATION IV : LES SEINS DE CLYTEMNESTRE

VARIATION V : DIONYSOS FOUDROYA MON CŒUR

Sur la *Variation II*, Eric Pide ouvre un livre et montre le tableau de Léonard. Des artistes contemporains assistent à l'incompréhensible réappropriation, et des femmes entourent le héros dionysiaque triomphant. La *Variation III* n'est actuellement accrochée dans aucun café. Elle représente, en triptyque, Eric Pide et moi refaisant, en deux temps, les gestes d'Aristote et Platon sur la fresque de Raphaël, *L'École d'Athènes*, au Vatican. Pour chacune des trois photos, Li Wen Ts'ien a fait le point sur les nuages qui se reflètent dans la vitre au-dessus du portail de la Sorbonne. La répétition en triptyque du même portail donne à l'ensemble une architecture véronésienne. La *Variation IV* et la *Variation V*, dont le titre vient de vers extraits du poème *A Glaucos, fils de Leptinès*, et repris dans la tragédie,

Dionysos a foudroyé mon cœur, affaiblissant mes nerfs...

sont deux diptyques comportant L'ENFANT PATRICE et ERIC PIDE en Dionysos, et nettement nourris d'esprit dionysiaque : les seins de Clytemnestre, non sans humour, sont ornés de végétation, la tête renversée de Cassandre laisse tomber une natte entrelacée de lierre et d'une rose, et Eric Pide a couché son visage à côté de celui de Cassandre, incarnée par la comédienne Agnès Cance. Quatre des cinq

---

<sup>9</sup>. rue Gay-Lussac (*Variation I*).

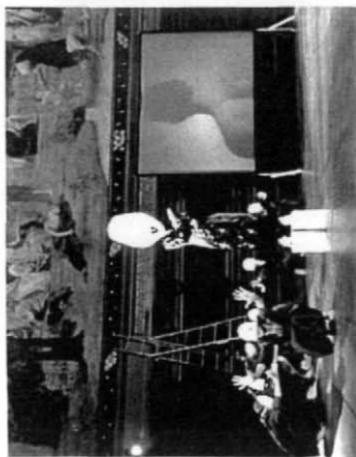
<sup>10</sup>. 7 quai Malaquais, 75006 Paris (*Variations I et II*).

*Variations* comportent le geste léonardien de Dionysos, auquel faisait déjà allusion le poème *A Glaucos, fils de Leptinès*, suite à quelques promenades au Louvre en compagnie d'Eric Pide, et par une intuition prémonitoire. On peut déplorer qu'au lieu de poursuivre la série des *Variations dionysiaques*, Eric Pide ait élargi sa recherche au point d'envisager un autre projet, *Les Retables de Dionysos*, visant à sanctifier les cafés où étaient accrochés les premiers polyptyques. Avec toute la foi qu'il avait dans l'Éternel Retour et l'espoir qu'il plaçait dans une nouvelle Renaissance à venir, espoir lié dans son esprit à l'avènement attendu de Dionysos et de la pensée de Nietzsche, Eric Pide a entrepris une œuvre plastique associant d'autres artistes — auteurs, metteurs en scène, scénographes, photographes, comédiens — sans cesser d'être le créateur original d'un genre plastique nouveau. Nul ne sait quand s'achèvera ce qui est commencé et s'est interrompu, comme ce qui advient dans ce qui recommence.

VARIATION I : AIR



PHOTOGRAPHIE: J. M. B. / A. B. / A. B.



PHOTOGRAPHIE: J. M. B. / A. B. / A. B.

Le 16 mai 1997. La Sorbonne, Grand Amphithéâtre

A QUAND AGAMEMNON ?

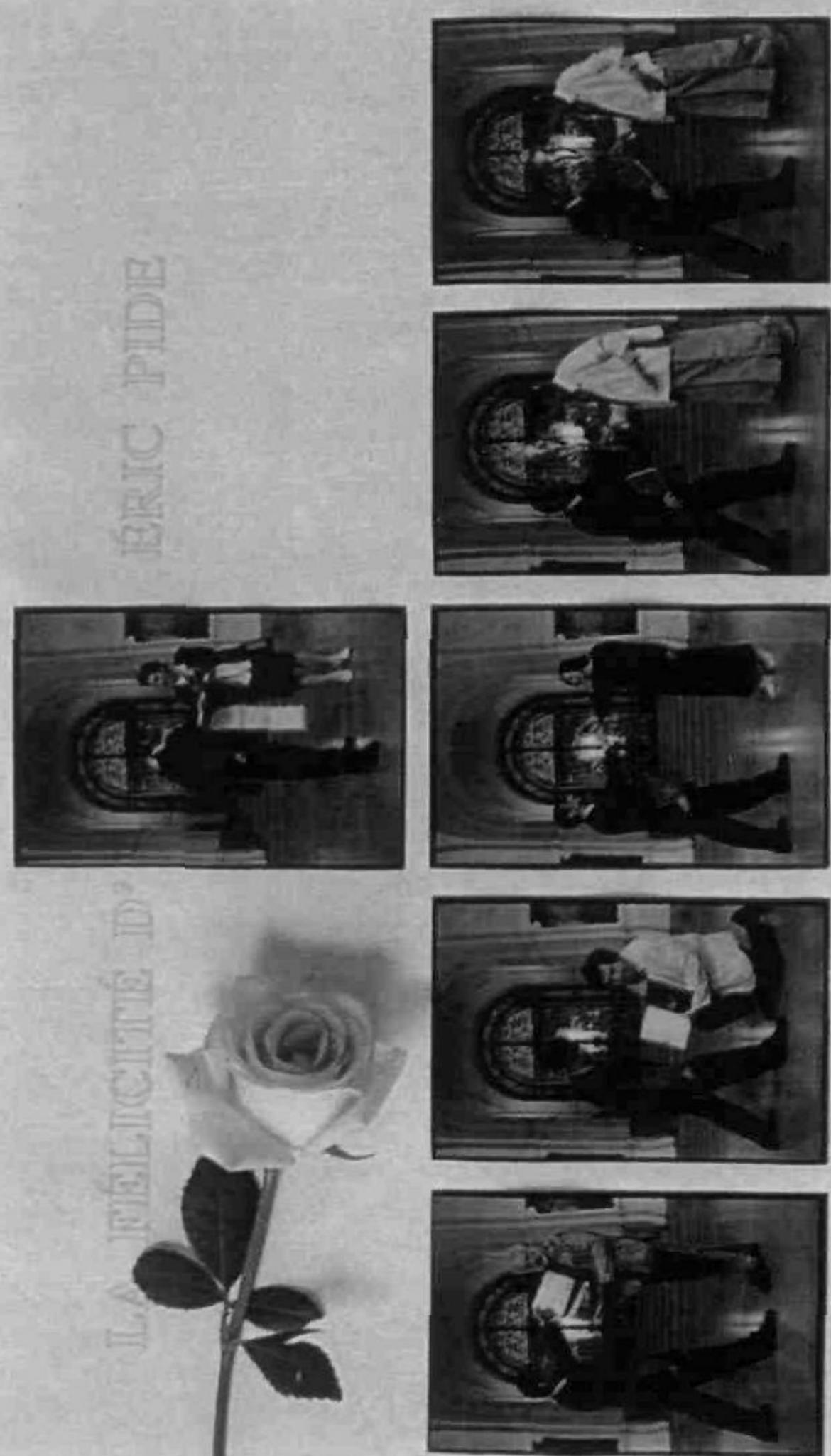
Tragédie de Philippe Brunet, en français revisité et en français créée en hommage à Eurykle  
Avec l'acte L'EMPEREUR (\*) / J'Enc. P&L

Photographie : La Mère École, Musée de Paris, Rue de Valenciennes, n° 11, 75010 Paris, tél. : 01 49 48 58 15

Texte de Philippe Brunet, 1997. La Sorbonne, Grand Amphithéâtre, Paris, le 16 mai 1997. Photographie de J. M. B. / A. B. / A. B.

VARIATION II : LE JOUR DE L'EMPEREUR

LA FÉLICITÉ D'ÉRIC PIDE

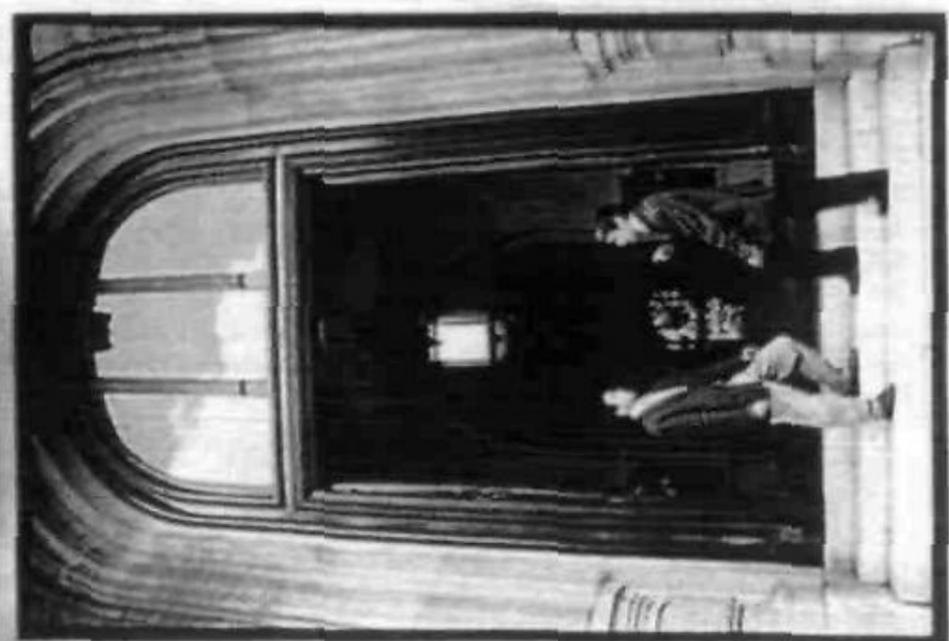
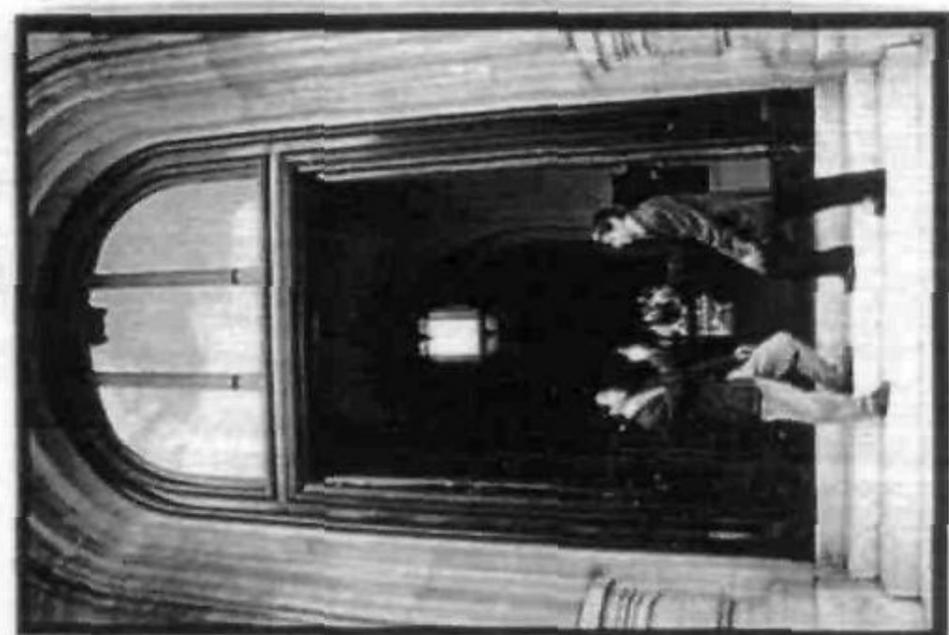
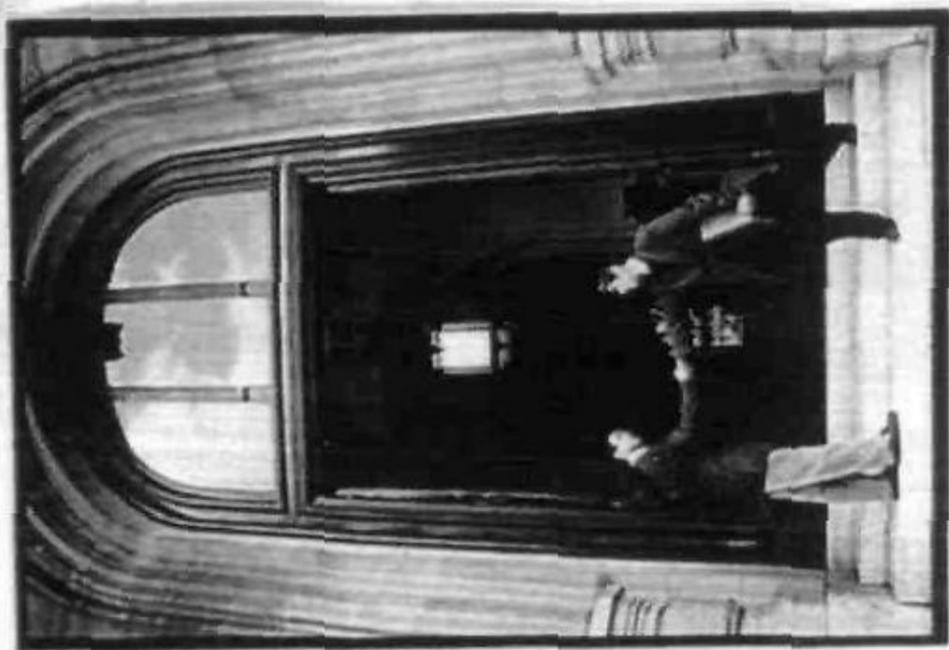


Le 16 mai 1977. La Sorbonne, Grand Amphithéâtre  
A QUAND AGAMEMNON ?  
Tragédie de Philippe Bruneau en trois actes revisité et en français créée en hommage à Eschyle  
Avec Eric L'EMPEREUR (s) d'Éric Pide

Photographie : J. V. de la Sorbonne, P. L. de la Sorbonne, J. de la Sorbonne

VARIATION III : INCIPT TRAGŒDIA

INCIPT TRAGŒDIA



PHILIPPE BRUNET ET ERIC PIDE - APRES LA REPUTATION GENERALE

Le 16 mai 1997, La Sorbonne, Grand Amphithéâtre

A QUAND AGAMEMNON ?

Tragédie de Philippe Brunet en grec ancien assistée et en français créée en hommage à Erich  
Avec Eric PIDE, L'EMMERLEUR (1) et Eric PIDE

© Les Éditions de la Sorbonne  
1997 et 2001  
Tous droits réservés  
1000 exemplaires

Reproduction interdite sans autorisation de l'éditeur

VARIATION IV : LES SEINS DE CLYTEMNESTRE



A QUAND AGAMEMNON ?  
Proscéda de Philippe Besson en 2007. Théâtre de la Ville, Paris.

VARIATION V : DIONYSOS FOUDROYA MON CŒUR

